

Nello sguardo dell'incontro: teatro, paesaggio e natura nei racconti fotografici di Francesco Galli

Abstract

The article aims to conduct a preliminary survey of the relationship between nature and theatre in Francesco Galli's photographic research. After graduating in architecture, Galli started working on ethnographic and sports reportages at the end of 1980s. Then, he devoted himself to theatre photography concurrently with his works on "landscape portraits". By drawing from Galli's systematic notes on his own activity, this inquiry explores the concept of invisibility, the potentialities of the gaze as foundational to encounters and relationships, and the documentary value of theatre images.

Keywords

ETHNOPHOTOGRAPHY; STAGE PHOTOGRAPHY; THEATRE
ANTHROPOLOGY; PONTE DEI VENTI; TEATRONATURA; LANDSCAPE;
GAZE

Francesco Galli appartiene a quella densa zona grigia rappresentata dai 'fotografi di scena' difficilmente rubricabili e studiati⁻¹. La fotografia di teatro è di per se stessa un *terrain vague* negli studi accademici, liminale a settori e ambiti diversi, soprattutto in ragione della natura anfibia dei suoi oggetti⁻². Buona parte di questa branca di fotografi, tuttavia, conduce attività differenziate e non necessariamente finalizzate allo spettacolo e alla sua rappresentazione. Tra questi, Francesco Galli mostra un profilo e pratica un'attività fotografica del tutto originali e anomali. Un profilo e una pratica dove è proprio il teatro a spingere il fotografo verso altri soggetti e posture, sguardi e processi, in cui il teatro è compreso o resta in filigrana. Come dire: è proprio la frequentazione del teatro – e più esattamente di un certo tipo di teatro – a spingere Galli ai limiti della rappresentazione di qualcosa, dell'immagine in sé.

La tensione tra documentazione e autonomia estetica costituisce uno stimolo per coloro che si applicano al settore delle arti dal vivo, avviando spesso progetti artistici differenti all'interno dello stesso genere destinato al teatro⁻³. Per contro, nell'ambito della ricerca accademica, il circolo tra documento e monumento rischia di non essere virtuoso. In questo senso un'indagine – seppur ai suoi primi passi – del *corpus* fotografico pubblicato da Galli offre l'occasione per un *détour* metodologico, o comunque per ripensare gli approcci e approntare strumenti più flessibili all'analisi della fotografia di teatro.

L'iconografia teatrale rivolge la sua principale preoccupazione a *che cosa* rappresenta il monumento fotografico, ne identifica il contenuto, riconosce una referenza teatrale, mentre la valutazione estetica del *come* – lo stile, la tecnica, i mezzi di produzione, etc. – è destinata a spiegare la sua mera materialità. Il *cosa* non è certo accessorio, anche perché ha a che fare con la definizione di un 'oggetto' che, come è stato ormai acquisito dalla più aggiornata storiografia teatrale, non si riduce né al testo, né allo spettacolo, ma alla complessità dell'evento teatrale e dei suoi processi produttivi, ricettivi e memoriali. Purtuttavia, in questo ambito l'oggetto-fotografia non aspira a diventare un documento, perché lo è già. Lo è, in qualche modo, aprioristicamente, come se la sua documentalità, al di là di ciò che effettivamente riproduce o rappresenta, prevaricasse l'essenza monumentale e l'autonomia materiale di cui l'immagine è il deposito.

Non è mia intenzione riportare i termini della questione alla dialettica monumento/documento. Vorrei solo rimarcare una ovvietà: e cioè che ogni fotografia di teatro, al di là di quello che esibisce, è comunque e sempre, prima di farsi documento, un'opera dotata di una sua autonomia. Ma anche di più: è un 'soggetto', più che un oggetto, dotato di una vita tutt'altro che inerte e inorganica⁻⁴. Intendo dire che se da un lato una fotografia (anche di teatro), in quanto immagine, ci guarda e "ci riguarda", direbbe Heidegger, "ci viene letteralmente addosso"⁻⁵, dall'altro è 'azione' ed esiste sempre, inevitabilmente, in rapporto a un contesto, sia produttivo che ricettivo. Philippe Dubois ha dedicato un ben noto saggio al tema della dimensione pragmatica della fotografia, tanto da non doverlo qui ulteriormente argomentare⁻⁶. Non è solo in relazione alle applicazioni dell'immagine nel sociale che possiamo estendere le sue considerazioni, ma anche all'ambito del teatro, dove la fotografia registra nei suoi usi contemporanei una mutazione nell'ordine delle pratiche ancor prima che di tipo estetico⁻⁷.

Recuperando allora la proposta di Claudio Marra⁻⁸, l'opera di Francesco Galli rientra più nel dominio del "fotografare" che in quello della fotografia. La referenzialità delle sue immagini è tanto evidente quanto ineffabile; il soggetto sfuggente o latente, proprio come viene rilevato a proposito dei suoi "ritratti di paesaggio" concepiti nel giardino di Bommarzo (2012):

—
una fotografia di non facile accesso che ti costringe a ricercare la chiave di lettura a volte nascosta in un dettaglio del fotogramma; una

ripresa della macchina oggettiva e impietosa che mette apparentemente in sordina l'autore⁻⁹.

—
Guardando le fotografie di Galli difficilmente ci troviamo di fronte a un'immagine patinata, studiata, artefatta. Il che non significa che manchino di raffinatezza o ricerca estetiche. Le sue immagini – e preferisco questo termine a fotografia, perché mi sembra amplifichi le potenzialità visive dell'oggetto-soggetto iconografico⁻¹⁰ – non sono tanto testimonianze di un'azione o di uno stato, quanto veri e propri 'accadimenti': accadimenti, per mezzo della fotografia, legati a un incontro, a un rapporto con lo spazio, col vivente e con quanto interviene in un determinato tempo e luogo (fig. 1). Osserva Galli a questo proposito:

—
se io sto fotografando un paesaggio e proprio lì davanti mi trovo un bambino che sta mangiando una mela, una parte di me si identifica con quel bambino. Quella piccola azione, che è mordere la mela, rischia di conquistare tutto il senso dell'immagine⁻¹¹.

—
Da qui, anche, la difficoltà di selezionare all'interno di ogni raccolta una fotografia come la più iconica o rappresentativa. Le sue immagini mancano di esemplarità perché sono efficaci, resistenti⁻¹². Esse restituiscono la temperatura di un rapporto tra le parti in una composizione capace di raccontare un'esperienza che diventa l'esperienza anche di chi guarda: l'esperienza di una esperienza⁻¹³.

In scena e in campo: note sull'ubiquità

La frequentazione di Galli dell'etno-fotografia e i suoi continui riferimenti ad una sorta di estraneità del fotografo rispetto a ciò che guarda, come la formula "occhio alieno" e le osservazioni sull'immaginazione quale forma di resistenza all'interpretazione di ciò che si vede⁻¹⁴, spingono a trovare addentellati teorici e riferimenti concettuali nell'etno-antropologia. Più precisamente, nella critica antropologica di Francis Affergan, cui mi appoggio, e alle considerazioni di Francesco Remotti che, in Italia, ne ha introdotto i fondamenti.

Se l'antropologia strettamente intesa concepisce l'esperienza originaria come un incontro con l'Altro, osservato e percepito nella sua stravaganza ed estraneità, ciò che al contrario orienta la postura etno-antropologica è la consapevolezza di poter realizzare un incontro con l'alterità a condizione che si dia luogo a una reciprocità di sguardi. Lo espone con grande chiarezza Remotti, che cito nelle sue battute di sintesi:

—
Il vedere dell'esperienza vissuta originaria non è un semplice vedere cose, oggetti, situazioni strane ed esotiche; è pure un vedere di essere visto, è cogliere un altro vedere. Pure l'altro è un io che vede, e vede (fa esperienza di) una radicale alterità. Fin dall'inizio, dunque, l'Altro

Francesco Galli,

Le rovine di Falerii Novi
(VT), dal progetto *Le città*
perdute (2002-2005).

Riproduzione
fotomeccanica in Galli
2008a, p. 55



è inevitabilmente coinvolto nell'esperienza vissuta originaria, *non già semplicemente come oggetto visto, bensì come soggetto*⁻¹⁵.

—

Secondo Affergan, un'autentica antropologia può aver luogo solo se si è disposti a percepire la nudità, ovvero l'intimità dell'Altro, denuciandosi dei propri pregiudizi culturali e dei preconcetti disciplinari, che schermano la percezione del soggetto che si ha di fronte. Finché cioè si stagna in una condizione contemplativa, si recepiranno dell'Altro solo le sue 'stranezze', mentre è nel dialogo ("un discorso che di volta in volta si fa con l'Altro")⁻¹⁶ e nella relazione soggettiva e qualitativa che si può svelare la sua intimità. La costruzione di una relazione alla pari, di un dialogo autentico comporta quindi e sempre la messa in campo della soggettività dell'osservatore, ovvero un coinvolgimento profondo che non è banalmente partecipazione.

Forti analogie con questo approccio si riscontrano, tra le altre, in un primo scritto di Galli sull'esperienza di lavoro con Iben Nagel Rasmussen, storica attrice dell'Odin Teatret, e del suo gruppo di lavoro, il Ponte dei Venti⁻¹⁷. Qui mette a fuoco i concetti di 'estraneità' e di 'presenza', svolgendo importanti considerazioni sul tempo dell'accadimento performativo e sulla presenza del fotografo⁻¹⁸. Altrove invece, e in modo più esplicito, Galli argomenta lo scarto da lui compiuto nel

tentativo di entrare nel mondo e interpretare la logica del Ponte dei Venti:

—

Ponendo l'attenzione sull'azione del vedere e attivando l'immaginazione piuttosto che l'interpretazione incominciai a lavorare anch'io insieme a loro [gli attori e le attrici]. Fermo, seduto, avevo iniziato a praticare una sorta di training per il mio sguardo. Smisi di essere un mero spettatore.

Negli ultimi tempi, osservando il training del Ponte dei Venti, sento di farne parte in qualche maniera. Anche se fisicamente ne sono fuori, perché non lo pratico, negli anni ho capito che la mia visione partecipa al suo sviluppo. Attraverso l'immaginazione, il mio sguardo dialoga con l'azione e costruisce relazioni. Non vorrei esagerare nei paragoni, ma mi vengono in mente sia la teoria della fisica quantistica, a proposito del rapporto osservatore e oggetto osservato, sia la teoria della sincronicità, a proposito dei nessi a-casuali tra un accadimento e chi lo percepisce ⁻¹⁹.

—

Non occorre sottolineare quanto il lessico e le espressioni impiegate in questo passo richiamino molto chiaramente i principi dialogici di Affergan e i fondamenti di un'autentica antropologia che sia incontro e reciprocità di sguardi.

Mutatis mutandis, Piergiorgio Giacchè insiste, nelle sue equazioni tra antropologia e teatro, sulla reciprocità attore-spettatore e guarda al teatro come a un luogo 'inclusivo' di scena e udienza, di visioni (artistiche) e di vedute (del pubblico):

—

un teatro è un cerchio chiuso e concluso in sé, che contiene i suoi abitanti e le sue componenti e consuma al proprio interno tutto quello che lo abita e lo compone. Guardare il teatro da fuori non è possibile. Da fuori non si vede né il teatro inteso come spettacolo né il teatro costruito come spazio, che certo si può guardare ma che ugualmente non si farà vedere se non dall'interno: "il teatro è il luogo del vedere" ⁻²⁰.

—

Su queste basi, la situazione teatrale permette alle due parti chiamate in causa di coesistere senza entrare in collisione, di confondersi, di condividere un fare e un essere, di condizionarsi a vicenda. Sono considerazioni che potrebbero ben attagliarsi al rapporto di un fotografo con l'evento teatrale a cui è chiamato letteralmente a partecipare. Un rapporto che Galli attua anche in contesti non teatrali, ma in virtù dell'esperienza maturata col teatro. Ma insiste più avanti Giacchè:

—

Lo spettatore non è semplicemente 'colui che guarda', ma qualcuno che si pone in una particolare relazione con il suo sguardo. [...] lo spettatore (anche quando è distratto) non può sottrarre il suo

sguardo a una legge di complementarità e perfino di subalternità che lo lega all'oggetto o all'azione 'messa in mostra' per lui⁻²¹.

—

Lo studioso non si limita a rilanciare una questione in quegli anni molto dibattuta e oggi forse abusata, ovvero che lo spettatore, attraverso la sua visione, crea lo spettacolo, visionariamente. Si spinge oltre: chi guarda, grazie alla situazione generata dal teatro, supera la soglia tra i due luoghi, della scena e della sala, e vive temporaneamente una condizione di ubiquità⁻²².

Se prendiamo le ricerche di Galli sul paesaggio, sulle città e sui giardini (a partire dal 2001), è difficile capire dove finisce il suo sguardo e inizia 'la veduta'. Anche in questi progetti 'impressionistici', più che dare una prospettiva, egli fotografa uno sguardo, o ancora meglio: fotografa l'incontro di sguardi tra sé e l'Altro da sé, e dove l'Altro non è necessariamente un soggetto vivente, ma può essere anche una pietra, una panchina, un edificio, cioè un oggetto apparentemente inanimato. Dico apparentemente perché qualsiasi oggetto di visione diventa per Galli magicamente vivo e attraversato da forze capaci di venirgli addosso⁻²³, di generare impulsi.

Tale sensitività ricorda la "fantasia disordinata" che l'anonimo narratore della *Caduta della Casa Usher* attribuisce all'amico Roderick Usher e che riposa su una fede assoluta nella capacità sensitiva del mondo vegetale e anche inorganico⁻²⁴. Stando a questa inquietante idea, le cose, gli oggetti sembrano poter sviluppare un campo energetico che condiziona e resiste alla loro immagine. Anzi, è proprio in virtù dei loro doppi che se ne amplifica la potenza.

Se queste teorie hanno trovato in età moderna una certa fortuna, soprattutto in riferimento all'opera d'arte, Jacques Lacan riabilita secoli dopo tale potere, esattamente quando concettualizza lo sguardo (*regard*) in quanto atto del vedere e, nello stesso tempo, del 'riguardare': le cose possono rivolgerci il loro sguardo, esse si stagliano in fondo ai nostri occhi così come anche noi siamo nelle cose, "degli esseri guardati, nello spettacolo del mondo"⁻²⁵. Questo 'riguardarsi' fa allora sì che l'oggetto della visione sia di fatto un soggetto vedente, attivo; che l'atto fotografico possa sigillare l'incontro di sguardi; che dunque l'accadimento realizzato nell'atto del fotografare non registri una prospettiva bensì un "doppio sguardo", direbbe Galli: vale a dire l'incontro e la relazione visiva tra due "soggetti riguardanti"⁻²⁶.

Dal rito al teatro al paesaggio: due frames

In uno scritto recente, Galli riflette sulla sua attività di fotografo:

—

Da alcuni anni, alterno il mio lavoro di fotografo tra due generi, molto distanti: il teatro e il paesaggio. Sento che in qualche modo il primo ha generato il secondo, cioè seguire il teatro mi ha portato a fotografare paesaggi. Anche se devo riconoscere che, come fotografo, sono stato attratto dal teatro perché è lì che ho ritrovato il 'senso' di intere giornate

della mia infanzia passate a osservare alberi, piante, pietre, nuvole, animali: tutte le forme attraverso le quali la Natura si poteva mostrare a un ragazzino solitario, miope e dislessico nella campagna del Centro Italia⁻²⁷.

—

Sono svariati le note, le riflessioni e gli appunti pubblicati a margine delle sue ricerche fotografiche⁻²⁸ – dalla selezione di immagini per il Ponte dei Venti alla pubblicazione sui centri abbandonati nell’Alto Lazio, dalle sessioni dell’International School of Theatre Anthropology (ISTA) diretta da Eugenio Barba alle architetture urbane per lo Studio Bevivino-Costa (2006-2007) – in cui il fotografo ricorre sistematicamente ai termini “teatro” e “paesaggio”, l’uno per spiegare l’altro, il primo con riferimento al secondo e viceversa. Non si tratta di un uso soltanto metaforico, evocativo o puramente suggestivo. Il linguaggio di Galli è concreto, ricco di immagini sorgive – spesso legate alla sua infanzia trascorsa a diretto contatto con la natura⁻²⁹ – ma pur sempre riconducibili a un ordine di realtà fisico, a dei riferimenti condivisibili. E anche quando viene evocato l’“invisibile”, parola-ponte tra teatro e paesaggio, interviene la fotografia come materiale probante.

Ma teatro e paesaggio non sono banalmente due orizzonti di riferimento e termini di paragone, reciproci puntelli o, per l’appunto, metafore. Essi sono piuttosto due *frames*, due cornici o schemi legati all’esperienza diretta che orientano e aprono, più che semplificare, la visione fotografica. Selezionando i passaggi in cui i due termini ricorrono, possiamo riconoscere differenti usi della similitudine e specifiche declinazioni. Nello scritto che ripercorre la ricerca sulle “città perdute” dell’Alto Lazio (2002-2005), Galli ricostruisce le difficoltà dei compiti che è chiamato a svolgere e la progressiva apparizione del soggetto da ri-evocare:

—

Non mi ero mai interessato alla fotografia d’archeologia [...]. Era, quindi, per me una sfida e per iniziare dovevo trovare un “metodo”. Sentivo che dovevo fondere (forse confondere?) tre diversi concetti e visioni – o meglio esperienze – dello spazio: la città, il paesaggio e il teatro. [...] Il teatro, infine, come grande gioco dell’illusione, ammetteva la possibilità di mostrarmi una rappresentazione della realtà e non la realtà stessa, riuscendo però a percepire tra le sue trame un racconto, un’antica e lontana verità⁻³⁰.

—

Nel corso di questa specifica circostanza (siamo nel 2005), il teatro viene in soccorso a Galli, quasi fosse un aiutante magico, perché coesiste in un tempo simultaneo alla ricerca in corso. È il caso del Festival di Teatro di Gioia diretto da Dacia Maraini, realizzato in un borgo abbandonato del Parco Nazionale d’Abruzzo, una cornice per Galli funzionale al lavoro sull’archeologia urbana laziale:

—

Tra le rovine, accanto a una strada, in alto nella montagna ogni sera prendeva forma quell’antico e misterioso incontro tra esseri umani

che chiamiamo teatro. Da lì, prima che iniziassero gli spettacoli, guardavo verso l'ampia valle sottostante, la valle del Fucino, dove prima c'era l'omonimo lago prosciugato per guadagnare campi da coltivare. Nei racconti popolari del luogo si dice che il terremoto sia stato causato dal vuoto troppo grande che tutta quell'acqua portata via ha lasciato⁻³¹.

—
La descrizione naturale occupa qui buona parte del discorso, tanto da cacciare sullo sfondo, quasi fosse un'ombra, il teatro. In realtà è proprio la prospettiva ambientale a preparare alla visione, a nutrire lo sguardo e a incoraggiare l'incontro tra uomo e natura, tra teatro nel e col paesaggio.

Il passo succitato introduce però anche un altro tema: quello dell'invisibile, importante *trait-d'union* tra i due termini presi in esame. L'invisibile è per l'appunto qualcosa che, parafrasando lo stesso Galli, gli arriva addosso e dal quale viene fuori la fotografia. Perché il paesaggio non è per Galli solo spazio, "trama del visibile", bensì emersione di un tempo, spesso sentimentale, "capace di far risuonare, come un teatro, quale spazio della visione e dell'ascolto ricreati, un'eco di ciò che lì era stato"⁻³².

Tuttavia, se l'idea di teatro resta opaca o comunque sospesa per non fissarsi in un modello mentale e culturale, per il paesaggio egli si trova costretto a fornire definizioni tattiche, pur dichiarando che si tratta di "una categoria non determinabile". A volte infatti preferisce la figura del giardino, quale succedaneo meno generico quando l'apparentamento non è esplicito. Ad esempio:

—
Un giardino è un po' come il teatro. È il luogo dove si celebra un addomesticamento. Il corpo di un antico istinto ritorna a danzare. Presuppone una sosta, fermarsi per un momento; e richiede anche un altro sguardo, una nuova maniera di guardare⁻³³.

—
Esattamente questo sguardo "altro", questa "nuova maniera di guardare" si modella per Galli grazie al teatro, come egli stesso non manca di rilevare:

—
Lavorando con loro [la gente di teatro] e osservandoli per tanti anni – siano stati veri e grandi artisti o semplici saltimbanchi – il mio occhio, o forse il cuore, si è educato a scavare ed estrarre il paradosso dall'ovvio⁻³⁴.

—
Nello specifico è il training terzoteatrista ad averlo allenato visivamente, fino a spingerlo a usare, come gli allievi-attori nei loro esercizi, i risonatori del corpo-voce ("A volte sento i miei pensieri sciogliersi, scorrere via e mi metto a fotografare con i piedi, la pancia, la schiena")⁻³⁵, ma soprattutto incoraggiando posture e metodi di osservazioni nuovi:

—
Quando seguo il Ponte dei Venti osservo un lavoro di otto-dieci ore ogni giorno per un mese. Credo che tutto questo alla fine mi ha in qualche maniera formato. Si tratta di un rinnovato approccio “all’atto del vedere” e di un’altra coscienza rispetto al mezzo fotografico, soprattutto nei rapporti tra la mia percezione, il mezzo e il tema che affronto. Per me il quotidiano lavoro di guardare e fotografare per settimane gli stessi esercizi e le stesse sequenze di azioni è diventato, non volendo, un training dello sguardo⁻³⁶.
—

Uscire dal teatro, verso i luoghi

In almeno due occasioni Galli mette a fuoco il lungo periodo e gli eventi salienti che lo porteranno ad ‘abbandonare’ la rappresentazione del teatro per ‘destinarsi’ al paesaggio. Mi riferisco segnatamente alla lunga intervista a più voci del 2007⁻³⁷ e al contributo del 2014 dal titolo *Paesaggio di notte. Riflessioni sul mutamento*⁻³⁸. Bisogna subito precisare che questa ‘destinazione’ non è esclusiva e si manifesta nei termini di una ‘uscita’ dal teatro piuttosto che di un rifiuto o di un cambio di genere. Come un Giano bifronte, Galli guarda dentro e fuori dal teatro, preferendo la convergenza che tra il dentro e il fuori si può stabilire, come ad esempio nelle esperienze di O Thiasos TeatroNatura di Sista Bramini e compagne⁻³⁹. Purtroppo, l’abbandono riguarda un tipo di rappresentazione e di immagine volta a fissare, documentare la scena e i suoi attori (fig. 2).

Galli si forma come architetto e muove i suoi primi passi come fotografo nel reportage sportivo ed etnografico⁻⁴⁰. Quest’ultimo ambito è di maggiore interesse nel nostro caso anche in ragione della forte influenza paterna sul giovanissimo Francesco, che a soli sette anni era già dotato di una Rolleiflex e accompagnava il padre, ipovedente, durante i suoi viaggi di studio delle feste e riti popolari dell’Alto Lazio⁻⁴¹.

L’imprinting antropologico è in qualche modo determinante nella formazione di un gusto, di un interesse, ma anche nella costruzione di uno sguardo che si posa non solo o non tanto su civiltà contadine spazzate via nel corso del tempo dal turismo e dal capitalismo selvaggio, ma su una cultura ancora imbevuta di natura, o comunque dove il rapporto con la terra e gli animali, gli elementi naturali, la circolarità delle stagioni non ha soluzione di continuità con la vita quotidiana. In quei riti oggi corrotti dal consumo e dallo spettacolo folkloristico, Galli ha iniziato a sperimentare il rapporto intrinseco tra figura e paesaggio, primo piano e sfondo, per arrivare a percepirne la rottura e a ricomporre le parti proprio nel teatro e grazie al teatro. Un teatro che lo porterà a vivere in termini nuovi il paesaggio e prima ancora il rapporto con la natura.

Quest’ultima fornisce un repertorio di esperienze che traghettano Galli da un genere ad un altro senza soluzione di continuità. La natura si costituisce quale costante e *leitmotiv* che lega la fotografia



02

Francesco Galli,
Maria Mazzei (Tiresia)
nello spettacolo
InCorpiNuovi di O Thiasos
TeatroNatura, Sperone,
2005.
Riproduzione
fotomeccanica in Bramini /
Galli 2007, n. 22

etnografica a quella sportiva, teatrale e di paesaggio. La transizione, graduale e per momenti topici, verso quella che lui chiama la “fotografia di luoghi”, avviene non a caso attraverso incontri straordinari con gli elementi naturali. Vale a dire, non con particolari eventi, ma col semplice suono, la sola presenza oppure l’odore che essi sprigionano.

Sempre nell’intervista del 2007 vengono rievocate due esperienze, che ben si legano a una terza, fondamentale, che lo porterà a individuare nuove urgenze e a rivolgersi non più al teatro tantomeno al paesaggio bensì ai luoghi. L’elemento che accomuna i tre casi è il buio accanto alla solitudine. L’oscurità sembra costituire in qualche modo la condizione essenziale per sentire, e quindi, per vedere con tutto il corpo, non solo con gli occhi ⁻⁴². Nel primo caso Galli rievoca il suo incontro con l’oceano lungo le coste del Brasile ⁻⁴³; nella seconda circostanza invece si trova sui Monti Cimini, vicino a Viterbo: dopo una cena in trattoria con amici decide di fare una breve passeggiata da solo e, giunto vicino a una faggeta, il buio lo immobilizza ⁻⁴⁴.

La terza circostanza è però quella decisiva e avviene in un luogo suggestivo e carico di memoria: Brzezinka. Si tratta di un villaggio della Polonia sud-occidentale, a pochi chilometri dal confine tedesco e dal tristemente noto campo di Auschwitz. Il nome tedesco del villaggio è in realtà il più conosciuto Birkenau, che col polacco sembra apparentato nel significato legato all’albero di betulla. Se da una parte si tratta di un luogo di memoria storica – il campo di sterminio esiste ancora come memoriale della Shoah – dall’altro è carico anche di memoria teatrale.



03

Francesco Galli,

*Brzezinka Landscapes
(2008-2009): l'interno
della fattoria, ora sala
prove, aperto sull'esterno,
verso la foresta.*

Riproduzione
fotomeccanica in Galli
2014, p. 173

A pochi chilometri dal paese si trova una fattoria circondata da dieci ettari di bosco, semidistrutta dai bombardamenti della Seconda guerra e abbandonata, che il maestro del teatro polacco Jerzy Grotowski scelse come luogo di lavoro e residenza durante la stagione del Parateatro e del Teatro delle Fonti, tra 1971 e 1981. Prima della riqualificazione del 2002, promossa dall'Istituto Jerzy Grotowski di Wroclaw che l'ha ereditato, l'edificio non disponeva di elettricità né di acqua, che veniva raccolta dal vicino torrente. Nel corso del 2005 Galli si trovava a Wroclaw per documentare una sessione dell'ISTA e una sera si recò a Brzezinka per assistere ad uno spettacolo. Anni dopo ricorda quella circostanza:

—
Al termine, uscii dall'edificio della fattoria e mi spinsi verso la foresta. Alle mie spalle udivo il brusio nelle tante diverse lingue dei partecipanti dell'ISTA. Davanti a me invece un paesaggio, che per il buio non riuscivo a vedere, cercava la mia attenzione. Avevo fatto appena una decina di passi che sentii di essere attratto da quel luogo. Un sottile desiderio, una precipitosa nostalgia. Volevo ritornarci per poterlo fotografare. Era qualcosa di fisico, una sorta di testardo innamoramento che pretendeva un nuovo incontro. La cosa che ancora non so spiegarmi è come tutto questo sia potuto nascere dal buio. Io non mi stavo godendo la vista della foresta, non potendola vedere. Non era lo sguardo a condurmi. Il paesaggio era lì presente ma invisibile. Oggi, la distanza di quasi dieci

Francesco Galli,
 Brzezinka Landscapes
 (2008-2009): *la foresta*.
 Riproduzione
 fotomeccanica in Galli
 2003, p. 191



anni mi aiuta a individuare il periodo in cui si verificò quell'episodio come il momento di passaggio, graduale quanto inaspettato, nel quale ho cominciato a sentirmi non più fotografo di teatro ma di paesaggio. Ovviamente oggi continuo a fotografare il mondo del teatro, spettacoli, festival e workshop ma sento che il mio baricentro si è spostato. È diventato per me primario raccontare luoghi ⁻⁴⁵.

—

Tra il 2008 e il 2009 quel luogo diventerà un progetto fotografico, *Brzezinka Landscapes*, concluso ed esposto nel corso delle iniziative per i dieci anni dalla scomparsa del maestro polacco (figg. 3-4). Del processo di lavoro Galli ricorda un passaggio in particolare, che determinò anche uno scarto operativo, quando cioè mostrò le prime stampe ad alcuni partecipanti del Teatro delle Fonti:

—

Loro mi indicarono, sfogliando le fotografie, i luoghi dove avevano lavorato e praticato le loro azioni ma soprattutto mi fecero capire che avevo intrapreso un mio individuale percorso. Ormai non aveva senso realizzare immagini di documentazione di quel luogo ripensando esclusivamente a ciò che era accaduto lì negli anni passati. Dovevo spingermi verso un mio racconto libero, una mia visione di quei paesaggi da offrire agli altri ⁻⁴⁶.

—



Conclusioni

Prima ho distinto le due manifestazioni di natura e paesaggio per mettere in evidenza i passaggi che portano Galli a uscire, letteralmente, dal teatro. Con tutta evidenza però, se il paesaggio può essere natura, la natura non si esaurisce nel paesaggio. E non perché questo ne sia soltanto una porzione, ma perché la natura definisce una relazione, è un sentire originario, un tempo assoluto, mentre il paesaggio è una composizione determinata dallo sguardo in un dato tempo. Come osserva Marc Augé,

—
 Ogni paesaggio esiste solo per lo sguardo che lo scopre. Presuppone almeno un testimone, un osservatore. [...] Perché vi sia un paesaggio, occorre non soltanto che vi sia uno sguardo, ma una percezione cosciente, un giudizio e infine una descrizione. Il paesaggio è lo spazio descritto da un uomo ad altri uomini **-47**.

—
 Su queste basi, potremmo dire che Galli è un fotografo che desidera, letteralmente, il paesaggio ma per incontrare luoghi. Luoghi, benintesi, nell'accezione filosofica di *lieu*, ma anche in quanto spazi dell'incontro. La sua fotografia sta allora all'interno di una relazione nel tentativo, non impossibile, di ristabilire un rapporto interrotto con l'ambiente:

—
 Per desiderio di paesaggio intendo la possibilità che ho di confrontarmi con un luogo ma soprattutto con il mutamento che esso produce

05

Francesco Galli,

Sessione di lavoro del Ponte dei Venti, Ryde (Danimarca), 1998.

Riproduzione fotomeccanica in Galli 2021, p. 209



06

Francesco Galli,

La prima fotografia di paesaggio ripresa durante le sessioni di lavoro del Ponte dei Venti a Ryde (Danimarca), dicembre 1998.

Riproduzione fotomeccanica in Galli 2021, p. 199

in me dopo che l'ho percorso, osservato, esperito. È essenziale ritornarci in diverse stagioni. Mi fermo a guardare ciò che è cambiato intorno a me insieme a quello che cambia dentro di me. Non mi interessa tanto fotografare lo stesso albero con o senza foglie, non cerco questo confronto, quanto invece desidero avvicinarmi il più possibile alla soglia di questo cambiamento, sapendo bene che non posso oltrepassarla ⁻⁴⁸.

—

Certamente il teatro – che, si badi bene, Galli non smette praticamente mai di fotografare – e soprattutto il teatro delle azioni fisiche, che per lo più frequenta, contribuisce a scatenare quel “desiderio di paesaggio” in cui il teatro stesso si troverà compreso (figg. 5-6). Significativa è la ricognizione di queste dinamiche nello scritto già citato del 2014, da cui vale la pena riportare un lungo ma emblematico passo:

—

Quando entrai per la prima volta in sala con il Ponte dei Venti non immaginavo che proprio da lì, un ambiente chiuso dove trascorrevamo almeno dieci ore al giorno, sarebbe venuto fuori un desiderio di paesaggio, un bisogno di relazione con i luoghi.

[...] Dopo settimane passate a osservare il Ponte dei Venti, capii che avrei dovuto cambiare atteggiamento, trasformando i loro esercizi in un compito anche per me. Incominciai ponendomi la domanda: “Cosa guardo?” invece di “Cosa fotografo?”. [...] Fu allora che, mentre li [gli



attori] osservavo al lavoro, mi venne naturale vederli come fossero un paesaggio: alberi, colline, rivoli d'acqua ma soprattutto profondità, ombre, suoni lontani, dettagli molto vicini, fugaci combinazioni di elementi. Avvenivano piccole sincronità, forme mutevoli come nuvole o il passaggio di un piccolo stormo di uccelli si rivelavano per poi tornare sotto il tappeto dell'invisibile. [...] Non vedevo più le forme ma attraverso di queste. Scoprii che stavo superando il limite che disegna il mondo in pieni e vuoti e potevo vedere gli attori che facevano training come un sentiero nella foresta o la vegetazione lungo il ciglio di un torrente⁻⁴⁹.

—

Sfogliando il portfolio delle ricerche di Galli, dai vari *landscapes* alle immagini di TeatroNatura, si ha la sensazione che il suo 'spazio del paesaggio' non sia condizionato da un'idea pregressa di natura, vale a dire dall'idea di ciò che è umanamente percepito come natura. Queste sue immagini parlano al contrario di un rapporto in cui viene meno l'antropomorfismo dello sguardo; di una relazione che mette a tacere "un'idea fissa del paesaggio"⁻⁵⁰ e che vive del "doppio sguardo" evocato all'inizio: quello dell'uomo e quello degli elementi naturali⁻⁵¹. Lo stesso fotografo viene a sostegno della mia impressione, quando rievoca un'esperienza vissuta da Grotowski in un tempio a Giava: qui il Maestro, guardando gli occhi di una scultura del Buddha, ha l'impressione di entrare nello sguardo della statua⁻⁵². Tale sguardo è per l'appunto doppio, quello della statua e quello dell'osservatore, in una reciprocità

07

Francesco Galli,

Il pellegrinaggio da Blera al santuario di San Vivenzio: la processione sta per scorgere l'edificio e intonare i canti, 1995.

Riproduzione fotomeccanica in Galli / Monaci 1996, p. 59

visiva che l'immagine fotografica può cogliere e fissare. Osserva nella stessa circostanza Galli, ma ricorrendo ad un altro episodio (fig. 7):

—
nel pellegrinaggio di Blera, nei punti in cui è possibile avvistare l'ultima volta il paese o quando si scorge per la prima volta il santuario, tutti si fermano e un gruppo di donne e di uomini cantano dei particolari inni. Si costituisce una reciprocità di sguardi, si potrebbe dire che il paese o il santuario guardino i pellegrini che arrivano o ripartono. Così mi sembra lo stesso per il Solco di Valentano, dove è prevista la visione del paese, anzi lo stesso paese potrebbe essere un occhio che si sofferma a osservare l'azione dell'uomo⁻⁵³.

—
Penso che la sfida di questo tipo di fotografia e l'obiettivo di molti fotografi – di teatro, soprattutto – sia proprio quello di carpire l'incontro di sguardi altri, di raccontare la relazione dentro cui si può compiere il gesto fotografico.

—
Note

⁻¹ Cfr. i cataloghi del festival internazionale della fotografia di spettacolo *Occhi di scena* (a cura di Agus / Chiarelli 2004 e 2005) e le cinque edizioni (2009-2013) del premio Hystrio-Occhi di scena, <<https://www.premiohystrio.org/lalbo-doro>> (03.06.2022) (Agus / Chiarelli 2009).
⁻² Preferisco la formula 'fotografia di teatro' a quella più invalsa nell'uso di 'fotografia di scena', in ragione della comprensione più ampia dei fenomeni studiati. Parlare di teatro orienta fin da subito l'attenzione verso un oggetto di studio che non si riduce all'azione scenica *tout court* (lo spettacolo e la performance su palcoscenico), ma comprende "il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo" (De Marinis 2008 [1988], p. 13).

⁻³ Si veda ad esempio il progetto *Neon Collection / Neon Installation* (1982-2017) di Silvia Lelli, realizzato a partire da performance teatrali accomunate dalla presenza del neon, ma senza fini documentali.
⁻⁴ Cfr. Bredekamp 2015 [2010], pp. 11-13.
⁻⁵ Heidegger 2000 [1936], pp. 27, 21.
⁻⁶ Dubois 1996 [1983].
⁻⁷ Cfr. Mei 2015 e Novaga 2017.
⁻⁸ Cfr. Marra 2001, p. 23.
⁻⁹ Galli *et al.* 2018, p. 7.
⁻¹⁰ Mi rifaccio a un approccio proprio degli studi visuali più aggiornati e delle teorie dell'immagine francesi e anglosassoni, seppur molto diversi tra loro nelle metodologie oltre che negli oggetti investigati. Questa prospettiva, di matrice warburghiana, include nel discorso critico una vasta tipologia di oggetti di natura iconografica indipendentemente

dall'ambito di produzione, guardando soprattutto alle pratiche, agli usi, ai processi ricettivi e alla performatività dei materiali visivi.
⁻¹¹ Galli 2008b, p. 11.
⁻¹² Riapporto il termine nell'accezione 'tecnica' a cui si rifà Galli quando parla di "resistenza dello sguardo". Con l'espressione il fotografo fa riferimento a uno dei principi del training dell'Odin Teatret, la 'resistenza' per l'appunto, che si traduce in "una tensione nell'azione dell'attore/danzatore che attrae l'attenzione dello spettatore" (Cremona / Galli / Varley 2017, p. 159).
⁻¹³ A questa 'resistenza' lego la difficoltà, impastata di emozioni e turbamento, espressa da Iben Nagel Rasmussen - attrice danese dell'Odin Teatret, lungamente affiancata da Galli - nella lettera pubblicata in apertura del libro fotografico *Nella vasca*

dei pesci che sognano (cfr. Galli 2003, p. 9), ora in Galli 2005, p. 30.
 -14 Cfr. rispettivamente Galli 2008a, p. 89 e Galli 2021, p. 240.
 -15 Affergan 1991 [1987], p. VIII (il corsivo è mio).
 -16 *Ivi*, p. XIV.
 -17 Il Ponte dei Venti è un progetto di pedagogia teatrale fondato nel 1989 e tutt'ora diretto da Iben Nagel Rasmussen.
 -18 Cfr. Galli 2005, pp. 25-35, in part. p. 27.
 -19 Galli 2021, p. 240.
 -20 Giacchè 2004, pp. 101-102.
 -21 *Ivi*, p. 158.
 -22 Cfr. *ivi*, p. 161.
 -23 Con questa espressione non recupero solo Heidegger nel passaggio succitato, ma lo stesso Galli, che variamente usa la locuzione, come ad esempio nelle note al progetto *Le città perdute* (2002-2005), per cui cfr. Galli 2008a, p. 91.
 -24 Poe 1989 [1839].
 -25 Lacan 2003 [1973], p. 74.
 -26 Rispetto a questa proposta, cfr. una mia prima breve formulazione in Mei 2016, p. 49.
 -27 Cremona / Galli / Varley 2017, p. 200.
 -28 Galli impiega di preferenza il termine ricerca a quello di progetto, come se

intendesse la sua attività più vicina alle pratiche etno-antropologiche che a quelle artistiche *tout court*. D'altronde con ricerca si è soliti riferirsi a un processo di indagine e sperimentazione che sfocia in una selezione dei risultati provvisoria e ancora aperta.
 -29 Cfr. Galli 2021, p. 241.
 -30 Galli 2008a, p. 86.
 -31 *Ivi*, pp. 90-91.
 -32 Galli 2008a, p. 85 (per entrambe le citazioni).
 -33 Galli 2021, p. 242.
 -34 Galli 2008a, p. 86.
 -35 Galli 2021, p. 245.
 -36 Galli 2005, p. 27.
 -37 Cfr. Bramini / Galli 2007.
 -38 Cfr. Galli 2014, pp. 159-191.
 -39 Con TeatroNatura Bramini si riferisce a pratiche prevalentemente femminili che danno luogo a "un teatro sensibile in ascolto dello spazio naturale circostante". Qui non si fa uso di amplificazione e luce artificiale, non vengono aggiunti accessori o scenografie e la drammaturgia-regia complessiva è determinata "dalla morfologia e dalla qualità energetica dei luoghi". Cfr. per le citazioni, <<https://teatronatura.it/teatronatura>> (03.06.2022). Si veda

inoltre, Bramini / Galli 2007; Borelli 2015.
 -40 Cfr., almeno, Galli 1988, Galli / Monaci 1996 e Joà 2003.
 -41 Cfr. Galli 2021, pp. 244-245 (§ Immagini invisibili).
 -42 Oltre al training fisico degli attori, determinante, in questo caso, è l'imprinting paterno alla fotografia proprio in ragione della cecità del genitore (cfr. Galli 2021, pp. 244-245, § Immagini invisibili).
 -43 Cfr. Bramini / Galli 2007, pp. 45-46.
 -44 Cfr. *ivi*, p. 46.
 -45 Galli 2014, pp. 159-160.
 -46 *Ivi*, p. 169.
 -47 Augé 2004 [2003], p. 72.
 -48 Galli 2014, p. 168.
 -49 *Ivi*, pp. 164-166 e *passim*.
 -50 Krenak 2002 [2019], p. 46.
 -51 Avanzo l'idea di una 'natura vedente' a partire da alcune osservazioni di John Berger, che osserva come la spettacolarizzazione degli animali abbia trasformato questi viventi in oggetti osservati: "il fatto che essi possano osservare noi ha perso ogni importanza": Berger 2017 [1980], p. 29.
 -52 Bramini / Galli 2007, p. 89.
 -53 *Ivi*, pp. 89-90.
 Valentano è un paese vicino al lago di Bolsena.

Affergan 1991 [1987] Francis Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, introduzione di Francesco Remotti, Milano, Mursia, 1991 [ed. orig. francese 1987].

Agus / Chiarelli 2004 Massimo Agus / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di scena 2004*, Corazzano, Titivillus, 2004.

Agus / Chiarelli 2005 Massimo Agus / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di scena 2005*, Corazzano, Titivillus, 2005.

—
Bibliografia

- Agus / Chiarelli 2009** Massimo Agus / Cosimo Chiarelli (a cura di), *Occhi di scena. Incontri sulla fotografia di spettacolo 2009*, Corazzano, Centro per la fotografia dello spettacolo, 2009.
- Augé 2004 [2003]** Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 [ed. orig. francese 2003].
- Berger 2017 [1980]** John Berger, *Sul guardare*, Milano, Il Saggiatore, 2017 [ed. orig. inglese 1980].
- Borelli 2015** Maia Giacobbe Borelli (a cura di), *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codro"*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2015.
- Bramini / Galli 2007** Sista Bramini / Francesco Galli, *Un teatro nel paesaggio. Fotografare O Thiasos TeatroNatura*, Corazzano, Titivillus, 2007.
- Bredenkamp 2015 [2010]** Horst Bredenkamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015 [ed. orig. tedesca 2010].
- Cremona / Galli / Varley 2017** Vicki Ann Cremona / Francesco Galli / Julia Varley, *Thinking with the Feet. Actor's Techniques and Theatre Anthropology / Pensare con i piedi. Tecniche di attore e antropologia teatrale*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2017.
- De Marinis 2008 [1988]** Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008 [ed. orig. 1988].
- Dubois 1996 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, a cura di Bernardo Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996 [ed. orig. francese 1983].
- Galli 1988** Francesco Galli, *I facchini di Santa Rosa*, Viterbo, Cultura Subalterna, 1988.
- Galli 2003** Francesco Galli, *Nella vasca dei pesci che sognano*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 2003.
- Galli 2004** Francesco Galli, *Il mondo e di nuovo il mondo. Un diario di lavoro come una lettera a Maurizio Buscarino*, in *Declinazioni teatrali. Tre laboratori teatrali nella provincia di Roma*, Roma, Lineagrafica, 2004, pp. 10-21.
- Galli 2005** Francesco Galli, *Il Ponte dei Venti*, in Agus / Chiarelli 2005, pp. 25-35.
- Galli 2008a** Francesco Galli, *Cercatori di vuoto. Appunti, note e riflessioni nel corso di una ricerca fotografica sui centri abbandonati nell'Alto Lazio*, in Id., *Le città perdute. Una ricerca fotografica sui centri abbandonati nell'Alto Lazio*, prefazione di Dacia Maraini, Nepi, Varigrafica Alto Lazio, 2008, pp. 83-94.
- Galli 2008b** Francesco Galli, *Tra acqua, terra e luce. Viaggio fotografico nel territorio di Pescia Romana*, a cura di Daniele Mattei, Montalto di Castro, Fondazione Solidarietà e Cultura Onlus, 2008.
- Galli 2014** Francesco Galli, *Paesaggio di notte. Riflessioni sul mutamento*, in Fabio Acca / Silvia Mei (a cura di), *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 159-191.
- Galli 2021** Francesco Galli, *Osservando il Ponte dei Venti*, in Francesco Galli / Iben Nagel Rasmussen, *Book of the Winds*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 2021, pp. 238-247.
- Galli et al. 2018** Francesco Galli / Alfredo Giacomini / Isabella Paolucci / Maria Cristina Paolucci, *Bomarzo. Intorno al sacro bosco*, Viterbo, Sette Città, 2018.
- Galli / Monaci 1996** Francesco Galli / Giulia Monaci, *San Vivenzio a Blera. Immagini e racconto di un pellegrinaggio primaverile*, Blera, Museo Civico "Gustavo VI Adolfo di Svezia", 1996.

- Giacchè 2004** Piergiorgio Giacchè, *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra teatro e antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- Heidegger 2000 [1936]** Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Milano, Christian Marinotti, 2000 [ed. orig. tedesca 1936].
- Joà 2003** Joà. *Giochi tradizionali in Valle d'Aosta*, catalogo della mostra (Châtillon, Castello di Ussel, 2003), Quart, Musumeci / Regione Autonoma Valle d'Aosta, 2003.
- Krenak 2020 [2019]** Ailton Krenak, *Idee per rimandare la fine del mondo*, San Sepolcro, Aboca, 2020 [ed. orig. portoghese 2019].
- Lacan 2003 [1973]** Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1973].
- Marra 2001** Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Mei 2015** Silvia Mei (a cura di), *Dossier Teatri da camera*, in "Culture Teatrali", a. XVII, n. 24, 2015, pp. 200-221.
- Mei 2016** Silvia Mei, *Appunti sulle immagini di Pilade/Pasolini di Archivio Zeta*, in Gianluca Guidotti / Enrica Sangiovanni, *Incompiuto. Pilade/Pasolini di Archivio Zeta*, a cura di Rossella Menna, Faenza, Fratelli Lega e Archivio Zeta, 2016, p. 49.
- Novaga 2017** Arianna Novaga, *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, tesi di dottorato in Storia delle arti, ciclo XXVII, Università Ca' Foscari Venezia, tutori proff. Angelo Maggi e Nicola Pasqualicchio, 2017, in <<http://dspace.unive.it/handle/10579/10278?show=full>> (03.06.2022).
- Poe 1989 [1839]** Edgar Alla Poe, *La caduta della Casa Usher*, in Id., *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, Milano, Newton Compton, 1989, pp. 214-228 [ed. orig. inglese 1839].